

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

7. Jahrgang

November 1954

Heft 11

DIE INNSBRUCKER PLATTNERKUNST

Ausstellung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck

26. Juni bis 30. September 1954

(Mit 2 Abbildungen)

„Plattner“ — Wort und Begriff sind nicht gerade landläufig bekannt, der Laie spitzt nicht das Ohr und der Kunsthistoriker regt sich nicht auf. Sein Verhältnis zur Plattnerie war ja die längste Zeit — und ist's weithin noch — auch nur ein laienhaftes. Die Innsbrucker Ausstellung wird nun viele belehrt haben über das, was das Werk des Plattners, der Harnisch, ist: mehr als ein kulturgeschichtliches, sachlich oder auch romantisch interessierendes Kuriosum, mehr als ein Erzeugnis allerdings bewundernswerter, aber doch beschränkter Handwerkerfertigkeit: Kunstwerk schlechthin, der künstlerischen Werte so voll wie nur irgendetwas von Künstlern Geschaffenes, und wie dieses durch einen persönlichen Willen, ein Mehr oder Minder persönlicher Gestaltungskraft geprägt (Abb. 2). Bei einem engen Verhältnis zum Zweck kann sich freilich die künstlerische Person des Plattners auch nur in einem engen Kreise ausleben, und so wird sich der bescheidenere, nur handfertige Meister auch in der konventionellen Form verstecken. Der überragende, der Plattner-Künstler, durchbricht sie, und wenn es auch schwer fällt, unbezeichnete Werke — des Konrad oder Jörg Seusenhofer oder Jakob Topf, einige der großen Innsbrucker Namen zu nennen — überzeugend zu einem „Oeuvre“ zusammenzuschließen, so liegt das an der elementaren Formung der Stahlflächen, die den Duktus einer „Handschrift“ nicht mehr in sich einläßt.

Die Ausstellung brachte die „Innsbrucker Plattnerkunst“ in zwei Jahrhunderten ihres Bestehens, rund 1450—1650, zu Gesicht. Der Visierhelm, „grand bacinet“ — man findet seinesgleichen, gemalt, bei Konrad Witz — von etwa 1450, des Konrad Treitz, stand am Anfang, der Feldküriß Erzherzog Leopolds von wahrscheinlich 1619 am Ende. Auf den Rang der gotischen Frühwerke, die ihre hohen Formwerte aus der ungeschmückten Zweckform gewinnen, braucht man nicht mehr hinzuweisen, der immer noch hohe Rang der Spätwerke eines seit der Mitte, rapid seit Ende des 16. Jahrhunderts niedergehenden Handwerks mußte erstaunt festgestellt werden.

Achtet man bei der Durchsicht des ausgezeichneten Kataloges (eines wahren Handbuchs der Innsbrucker Plattnererei) auf die Namen der Leihgeber, so mag man sich des weiten Streubereiches alter deutscher Waffenschmiedekunst bewußt werden. Die Austreuung geschah nun einesteils wohl erst im sammelnden 19. Jahrhundert, anderntheils aber doch schon früh. Die Kundschaft der Innsbrucker Plattner war international. Es war schon eine Freude, das weithin Zerstreute für eine kurze Sommersaison in demonstrativer Parade vereinigt zu sehen. London, Brüssel, Turin, Florenz, Bern, New York hatten ihre Innsbrucker nach Innsbruck beurlaubt — Paris zog die schon erteilte Urlaubsbewilligung in letzter Stunde zurück, der Katalog konnte die bereits registrierten Gäste nicht mehr abmelden.

Innsbruck war — das wußte man ja schon — eines der Zentren des deutschen Plattnergewerbes. Eine bedeutende Anzahl von Plattnern war auch bereits bekannt. Sie konnte, dank der im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses vorliegenden Regesten, jetzt noch erheblich vermehrt werden. Keine Heimatstadt der Plattnerkunst auf der ganzen Welt, sagt das von einem glücklichen Stolz getragene Vorwort des Kataloges, kann wie Innsbruck über 200 gesicherte Namen von Plattnern bieten. Die Behauptung geht etwas weit — Augsburg und Nürnberg melden sich als recht ernst zu nehmende Konkurrenten. Freilich, Nürnberg und Augsburg waren große Städte. Mag die Zahl der Innsbrucker Plattner absolut geringer sein, so ist sie *relativ* größer. Wertvoller als die wertvolle, im Katalog Seite 29—36 mitgeteilte Meisterliste ist aber die in vielen Fällen geglückte Verbindung von Namen und Werk. So kennen wir nun dank der von Bruno Thomas und Ortwin Gamber und auch Graf Oswald Trapp geleisteten, im Katalog niedergelegten Forschungsarbeit nicht nur namentlich, sondern auch wirklich, die Plattner: Hans Vetterlein (oder Hans Vetter?), Christian Schreiner (Vater und Sohn), Christian Spor, Hans Prunner, Hans Rabeiler, Michael Witz (d. J.), Jakob Schnatz, Leonhard Reuter, Sebastian Schmid, Paul Meitinger, Michael Wagner, Anton und Hans Hörburger. Unter diesen Neuentdeckten stehen als bedeutendste Hans Prunner und Michael Witz voran. Witz, der Zeitgenosse des Hofplattners Jörg Seusenhofer, war mit 17 Werken da. Ein alter Irrtum — die Deutung seiner Marke auf einen Augsburger, Pankratz Weiß — fällt nun, zu unserer Freude, dahin. Hans Prunner, der den beiden letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts angehört, war mit 6 Arbeiten vertreten. Dabei war der Knabenküriß Philipps des Schönen (der Wiener Waffensammlung), der schlechthin vollendet ist (Abb. 3); ich möchte, um ihn zu charakterisieren, sagen: schlicht und reich. Denn einmal ist er von einer knappen und strengen Sachlichkeit, die Schmückung beschränkt sich auf wenige Grate und Kehlen, zum anderen aber regt er von Fläche zu Fläche unser Tastgefühl so sorgfältig an, daß der Eindruck einer Schmuckes ganz unbedürftigen Fülle plastischer Gehalte entsteht. Die für die frühe Innsbrucker Plattnererei doch recht wesentliche Berührung mit Mailand zeichnet sich auch (und noch) an diesem schönen Werke ab. Halte man dagegen den etwa gleichzeitigen Wiener Harnisch Erzherzogs Sigismunds vom Augsburger Lorenz Helmschmied. So „gotisch“ waren die Innsbrucker nie. Aber Hans Prunner kam von Augsburg, und mehr der Innsbrucker Plattner, als wir wissen, werden von

dort gekommen sein. Wahrscheinlich doch auch die Seusenhofer. Die Verfasser des Kataloges sind nun wohl dieser Meinung nicht. Ältere, tirolische Träger des Namens lassen sich auch da und dort, etwa in Hall, feststellen. Indessen haben wir in Augsburg schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts (1456) den Plattner Simon Seusenhofer, der sein Gewerbe an seinen Sohn Wilhelm (I) und seinen Enkel Wilhelm (II) vererbt. Dieser zweite Wilhelm bewirbt sich 1560 um die Nachfolge des Jörg Seusenhofer im Innsbrucker Harnischmeisteramt. Das ist auch eine Stütze für die Annahme des Herkommens des Innsbrucker Seusenhofer-Zweiges vom Augsburger. Augsburger war auch der Hofplattner Jakob Topf. Der Plattner Simon Topf begegnet in Augsburg 1522—1547, sein Sohn Jakob 1556—1570. Schon die Vornamen Simon und Jakob ketten die Topfe in Augsburg und Innsbruck zusammen.

Wir haben, vorhin, nicht alle der im Katalog namhaft gemachten und mit erhaltenen Werken verbundenen Plattner genannt. Denn in mehreren Fällen scheint die Verbindung doch recht fraglich. Muß der „Vet“ stempelnde Plattner Hans Vetterl, kann er nicht auch Hans Vetter sein? Zeitlich steht dem Tausch nichts im Wege. In den Quellen erscheint allerdings Hans Vetter stets als „Vetter Hans“. Fraglich also, ob Vetter hier Eigenname ist. Die Verfasser des Kataloges kennen auch einen Konrad Vetter, der aber nicht, wie sie annehmen, der 1452 genannte Meister Konrad ist; denn der ist fraglos (ausgewiesen durch seinen Schwiegersohn Christian Schreiner) Konrad Treytz. Offene Frage übrigens auch, wem die Hufeisenmarke zu geben ist: Jörg, Konrad, Christian, Adrian? Adrian, der 1492 mit dem Hufeisen, 1500 und 1515 mit dem Dreiblatt signiert, soll aus zeitlichen Gründen als Urheber der unter Nr. 23 bis 28 angeführten und dem Christian Treytz gegebenen Werke nicht in Betracht kommen. Er kommt aber doch, denn er ist 1473 (früher als Christian) schon zur Stelle und ist es 1515 noch. Mehr als fraglich ist die Beziehung der von den Verfassern „smol“ oder „schol“ gelesenen Marke auf Hans Schräl. Es möchte eher „simon“ zu lesen sein. Mit welchem Recht die Nr. 42 und 43 dem Hans Laubermann, einem der um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert meistgenannten Innsbrucker Plattner gegeben werden, ist nicht ganz ersichtlich, 42 ist unleserlich bemerkt, 43 gar nicht. So recht überzeugen will auch nicht die Zuweisung der auf Nr. 44 befindlichen Marke an Hans Müllner, die der Meistermarke zugesellte zweite ist doch wohl eine Beschau. Auch Oswald Schreiner, Hans Wagner, Wolfgang Prenner (Vater und Sohn) bedürfen noch der Beglaubigung, leider auch der nach den Quellen zweifellos bedeutende Hans Maystetter; zwischen Siegelbild und für ihn vorgeschlagener Marke läßt sich die Verbindung doch nicht so leicht hin herstellen. Etwas kühn ist auch die Taufe des Knabenharnisches Karls V. (53) auf Hans Rabeiler — die angerufene Quelle sichert sie nicht.

Aber diese etlichen Einwendungen, die wir, pflichtschuldigst sozusagen, machen, wiegen leicht, sehr leicht vor der Masse wichtiger neuer Erkenntnisse. Der Zuwachs an Daten, den die Geschichte der Plattnerlei dank der Ausstellung und der in ihr investierten wissenschaftlichen Arbeit erfuhr, ist außerordentlich. Die Geschichte der Innsbrucker Plattnerlei wird sehr lange von den Ergebnissen dieser „epochemachenden“ Ausstellung zehren, und sehr vielmehr wird sie, bei der Begrenztheit der verfügblichen Quellen, künftig kaum hinzugewinnen können.

Es war ein hoher Genuß, diese Ausstellung in zwei Geschossen des Museums Ferdinandeum zu durchwandern. Der Organisator, Dr. Vinzenz Oberhammer, hatte eine neue, originelle Lösung des schwer zu lösenden Problems der Schaustellung von Harnischen gefunden. Der Harnisch, ohne seinen Träger, ist eine entleerte Hülle. Soll man den fehlenden, lebendigen Träger durch eine Träger-Puppe ersetzen? Diese realistische Darbietung, im vergangenen Jahrhundert gang und gäbe und in manchen Waffensammlungen heute noch behalten, stört uns empfindlich. Der Harnisch, will uns scheinen, ist fertig, vollkommen in sich selbst, kann also des Trägers entraten. Geben wir es zu: wir genießen ihn so ausschließlich als Kunstwerk, daß wir seine Funktion darüber vergessen. Wir hängen ihn über ein Gerüst. „Um die Plattnerarbeit selbst, die plastischen Werte der Kunstwerke unverfälscht und rein zur Wirkung zu bringen“, heißt es im Vorwort des Kataloges, „entschlossen wir uns auf alle Zutaten und Ergänzungen wie Kleidungsstücke, Kettenhemden, ebenso wie auf Puppen und Pferde zu verzichten.“ Der Harnisch, nur noch ästhetisches Objekt, in keiner Weise ergänzungsbedürftig, war auf „neutrale Drahtgestelle“ montiert, die, technische Notbehelfe, übersehen werden sollten. Hier regte sich allerdings der Verdacht: sollten sie das wirklich, waren sie wirklich „neutral“, spielten sie nicht doch auch mit einem gar nicht so kleinen Anspruch mit? — Was uns heute „sachlich“ erscheint, Früheren wäre es unsachlich erschienen, und die Frage möchte immerhin gestellt werden, ob die von unseren Vätern beliebte, vom brennenden Wunsch nach Vergewärtigung gesteuerte realistische Aufmachung, der Absicht nach, nicht doch sachlicher war? — Aber wir ertragen diese Aufmachung nicht mehr, und der Innsbrucker Aussteller hätte sich mit ihr schlecht bei seinen Zeitgenossen gebettet, auch bei dem, der diese kritischen Zeilen schreibt und ihm sicher als Sprecher vieler großen, sehr großen Dank weiß für eine im besten Sinne „moderne“ Ausstellung, die ein Neuland aufgetan hat.

A. v. Reitzenstein

FÜNF JAHRHUNDERTE ARCHITEKTUR IM BILDE

*Ausstellung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in den Bibliotheksräumen
der Technischen Hochschule München*

(Mit 2 Abbildungen)

Zusammen mit der ersten Ausstellung in der im Wiederaufbau befindlichen Alten Pinakothek, die unter dem Titel: „München — Bauen und Bilden“ vornehmlich einen Überblick über die heutigen Bauaufgaben der Landeshauptstadt gibt, veranstalteten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in den neuen Bibliotheksräumen der Technischen Hochschule eine beachtenswerte Schau gemalter Architektur-Darstellungen aus den letzten fünf Jahrhunderten. Ernst Buchner hatte hier den Begriff „Architektur-Bild“ relativ weit gefaßt. Zu den Bildern, die repräsentative Bauwerke darstellen und sich der figürlichen Staffage nur zur Milieuschilderung und zur Erkennung des Maßstabes bedienen, traten auch die Vedute, die architektonisch durchgebildete Hintergrundszene, das verträumte Gassenbild sowie das Interieur. Ferner gesellten sich einige Land-

schaftsbilder mit beherrschenden Bauten, Ruinen oder schlichten Bauernhäusern hinzu. Ausgenommen waren lediglich Entwürfe für Quadratur-Malerei, welche die Aufgabe hat, Innenräume illusionistisch zu erweitern.

Die für Gemälde-Ausstellungen ungünstigen Bibliotheksräume veranlaßten weitgehend zu dekorativer Hängung der Bilder. Diese stammten größtenteils aus deponierten Beständen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und lieferten damit erneut einen Beweis für deren Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit, von der fast zehn Jahre nach dem Kriege immer noch nur ein kleiner Teil gezeigt werden kann. Die Bayer. Verwaltung der staatl. Schlösser, Gärten und Seen, das Bayer. Nationalmuseum und das Historische Stadtmuseum in München, die Stadt Bamberg und das Kurpfälzische Museum in Heidelberg, ferner private Leihgeber sowie der Kunsthandel hatten etliche Werke beigesteuert, um diese Ausstellung abzurunden.

Einleitend wurden die Vorstufen des Architektur-Bildes im 15. und 16. Jahrhundert in den Niederlanden sowie in Deutschland durch einige Proben belegt: Rogier van der Weydens Tafelbild „Der Evangelist Lukas, die Madonna zeichnend“ (WAF 1188) ermöglicht den Blick von einer offenen Halle eines Hauses in die Flußlandschaft mit begrenzenden städtischen Gebäuden und turmbewehrten Mauern. Eine ähnliche architektonische Komposition bringt das Bild aus der Memling-Schule „Maria mit dem Kinde unter einem steinernen Baldachin“ (WAF 669).

Als Folie eines Stifterbildes mit der legendären Szene „Feuerprobe der Kaiserin Kunigunde“ verwendet Wolfgang Katzheimer Fachwerkhäuser der alten Hofhaltung in Bamberg nebst ihrer romanischen Kaiserpfalz.

Dagegen setzt Hans Burgkmair d. Ä. die figurale Komposition „Esther vor Ahasver“ von 1528 (689) in offener Halle vor eine zentralperspektivische Stadt-Architektur, und Albrecht Altdorfer komponiert „Die Geburt Mariä“ (5358) mit Diagonalblick in das Seitenschiff einer nachgotischen Kirche. Für die Spätrenaissance ist das gezeigte Beispiel „Marcus Curtius“ (687) von Ludwig Refinger aus dem Jahre 1540 bedeutungsvoll. Der geschlossene Innenraum wird zu Gunsten einer gehäuften architektonischen Komposition mit zahlreichen säulengeschmückten und kuppelbekrönten Phantasie-Zentralbauten aufgegeben, die, in Zentralperspektive aufgereiht, Einblick in tiefe Gassen vermitteln.

Das selbständige Architektur-Bild der Niederlande, das durch den Antwerpener Architekten Hans Vredeman de Vries im Jahre 1560 theoretisch eingeleitet wurde, nahm in dieser Schau einen beachtlichen Platz ein. Als Beispiel seiner Art kann der orthogonal dargestellte Palast nebst Säulenhalle in Zentralperspektive von 1595 gelten. Bei Steenwyck d. J. und Peeter Neeffs d. Ä. sowie d. J. erlebt der spätgotische Kirchen-Innenraum meist in annähernd orthogonaler Zentralperspektive mit filigranhaft trockenem Maßwerk oftmals bei künstlicher Beleuchtung neue Darstellungsmöglichkeiten. Dagegen bevorzugen Bartholomäus van Bassen und Dirk van Delen auch die prunkvolle Renaissance-Halle. Bei Cornelis van Dalem steht eine gotische Ruinenwand im Bild-Hintergrund seiner „Landschaft mit Gehöft“ (12044) von 1564 (Abb. 4).

In den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts schaltete Pieter Jansz Saenredam die

Orthogonale aus; sein „Inneres der St. Jakobskirche in Utrecht“ von 1642 (6622) kann fast als Bauaufnahme gelten. Die Stufe des reinen Abbildes überwinden Gerard Houckgeest, Hendrik Cornelis van Vliet sowie Emanuel de Witte in ihren Bildern. Hier wird der Kirchenraum bei geringer Augendistanz dem Beschauer mit beherrschenden Rundpfeilern im Vordergrund malerisch übereck erschlossen. In den Kirchen hängen Wappentafeln und der Lichteinfall bringt akzentuierte Reflexe an Säulen und Pfeilern. Der Sakralraum lebt dadurch geheimnisvoll in Licht und Schatten, wie er ohne besondere Betonung der jetzt als selbstverständlich vorausgesetzten Perspektive deutlich bei E. de Wittes „Inneres der Oude Kerk in Amsterdam“ (Abb. 1) hervortritt. Interessant ist ferner das gotische Kirchen-Innere H. C. van Vliets (7271) von 1656 mit den Staffagefiguren, die ein Grab anlegen. Dagegen geht Jan van Nিকেle in seinen Werken mehr auf die topographische Treue zurück. Bei seinen beiden Außenansichten des Schlosses Benrath bei Düsseldorf (2171 und 2170) von 1714 bzw. 1715 mit präzise durchkonstruierter Wasserspiegelung herrscht erneut die genaue Wiedergabe des Bauwerks allerdings als Vedute vor. Mit Jan van der Heydens geschickt komponierten Außenansichten in dieser Darstellungsart endet das Kapitel, das auch den aus Deutschland stammenden Anton Günther Ghering einschließt, der sich an den Werken Peeter Neeffs bildete.

Reich vertreten waren auch die Italiener, die im 18. Jahrhundert mit ihren Ruinen-Darstellungen nach dem Vorbild der Quadraturalerei und ihren Stadt- sowie Schloßveduten in den Vordergrund treten. Die frontalsymmetrischen Gesamtansichten des Nymphenburger Schlosses von 1761 (Bayer. Verw. d. staatl. Schlösser, Gärten u. Seen), die Bernardo Belotto gen. Canaletto mit hochgelegter Horizontlinie malte, sollen dem fürstlichen Bauherrn in Zentralperspektive das Bildhafte seiner Residenz repräsentativ darstellen, wie es in jenem baufreudigen Zeitalter auch u. a. durch Salomon Kleiner, Fischer von Erlach d. Ä. und Lukas von Hildebrandt für die Graphik belegt ist. Bei Giov. Paolo Pannini dominiert die römische Ruinenkomposition, auch wenn es sich um eine biblische Szene handelt, z. B. „Christus treibt die Händler aus dem Tempel“ (2373).

Die vier Stadtveduten von Rom (WAF 811—814), die der Klassizist Joh. Christian Reinhart im Auftrage König Ludwigs I. 1829—35 ausführte, erschließen dem Betrachter vom Garten der Villa Malta aus weitläufige Stadtausschnitte in getreuer Wiedergabe. Domenico Quaglio kann von der Theaterprospektmalerei ausgehend dem Architektur-Bild neue Anregungen geben. Mit fünf Straßen- und Gebäudeansichten (davon zwei aus dem Hist. Stadtmuseum) von München war er hier vertreten, die zudem stadtgeschichtliche Bedeutung beanspruchen. An ihn schließt sich Michael Neher an.

Das zunehmende Interesse an der historischen Baukunst wurde trefflich mit Leo von Klenzes Rekonstruktion der Akropolis von Athen (9463) von 1846 beleuchtet. Hier ist der Architekt nicht nur Anreger, sondern selbst Maler geworden. Als Gegenstücke hätte man sich die in der Münchner Graphischen Sammlung vorhandenen großformatigen Aquarelle Carl Friedrich Schinkels für ein Königsschloß auf der Akropolis (ab 1832) als Beispiel schöpferischer Architektur-Träume gewünscht. Dagegen umschließt

Carl Spitzweg seine Figurenzenen wirklichkeitsnahe mit phantasievollen Kleinstadt-Architekturen.

Einen Sondertyp verkörpert das Bild, das die Errichtung von C. F. Schinkels Berliner Bau-Akademie zeigt. Als seltene Darstellung eines Bauwerkes im Werden steht es im Gegensatz zu den Wiedergaben des Babylonischen Turmes, die vor allem in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts häufig in den Niederlanden auftauchten und von denen hier ein spätes Beispiel eines unbekannten flämischen Meisters aus dem 17. Jahrhundert vorlag (Bamberg, Nr. 108), das die Unvollendbarkeit des Baues charakterisiert. Die von 1831 bis 1836 errichtete Bau-Akademie kann nicht, wie angegeben, der bereits 1810 verstorbene Vinzenz Fischer gemalt haben, sondern stammt von einem seiner fünf Söhne nach dem dargestellten Bauzustand etwa aus dem Jahre 1834.

U. a. wurde auch das Interieur durch einige gut ausgewählte Beispiele angedeutet. Am Anfang standen Frans Franckens „Gastmahl bei einem Kunstfreund“ (858) und Pieter Janssens Elingas „Lesende Frau“ (284). Das 19. Jahrhundert war u. a. mit Franz Catel zugeschriebener „Römischen Weinschenke“ (9452) vertreten, bei der das helle Sonnenlicht durch horizontal gelagerte streifenartige Öffnungen in den beschatteten Raum eindringt. In Adolf v. Menzels „Wohnstube eines Büchertrödlers“ (8500) von 1848 erkennt man sein ganz malerisches und impressionistisches Sehen aus dem Erlebnis der Dinge seiner Umwelt.

Abschließend sei noch auf zwei Werke zeitgenössischer Künstler zu diesem Themenkreis hingewiesen, die mit etlichen anderen das Bild der Ausstellung abrundeten: Lyonel Feininger, der in den zwanziger Jahren in Norddeutschlands Backstein-Städten einen Großteil seiner Motive fand, war mit dem Aquarell „Lüneburg IV“ (11417) von 1923 vertreten. Oskar Kokoschkas „Stadt Salzburg“ (11241) von 1950 stellt nicht mehr die einzelnen Bauten in ihrer architektonischen Struktur heraus, sondern läßt durch Licht- und Farbakzente das Fluidum dieser Barock-Stadt in einem weiten Panorama, von hochgelegenen Standort aus gesehen, lebendig werden.

Man bedauert lebhaft das Fehlen eines bebilderten wissenschaftlichen Kataloges, der einen systematischen Einblick in den weitgespannten Themenkreis dieser wichtigen Ausstellung vermittelt hätte. Nur ein bescheidenes Faltblatt verzeichnete alphabetisch die ausgestellten 146 Bilder.

Hans Reuther

DER NEUAUFBAU DER SAMMLUNG POSSELT IM KURPFÄLZISCHEN MUSEUM ZU HEIDELBERG

Bei dem Wiederaufbau des Kurpfälzischen Museums fiel der neuerdings vollzogenen erneuten Zurschaustellung einer Sammlung holländischer und vlämischer Gemälde des 17. Jahrhunderts besonderes Gewicht zu. Diese Sammlung, in den Zeiten wirtschaftlicher Prosperität um 1900 von dem aus Heidelberg stammenden Industriellen Ernst Posselt hauptsächlich in Polen und Rußland erworben, wurde seinem Wunsche gemäß nach seinem Tode im Jahre 1907 von seinen Erben als „Posselt-Stiftung“ der Stadt überwiesen, die ihr im Westflügel des heutigen Museums zwei eigens dafür ausgebaute,

miteinander verbundene Oberlichtsäle einräumte. Sie erfüllte damit die wesentlichste Bestimmung der Stiftung, wonach die Sammlung an einer Stelle geschlossen zur Schau gebracht werden muß.

Während der rund drei Jahrzehnte, in denen sie an dieser Stelle untergebracht war, trug die seinerzeit weitgehend unter Bodes Assistenz zusammengebrachte kleine Galerie niederländischer Gemälde wesentlich dazu bei, den Ruf des von Karl Lohmeyer zu einer namhaften Kulturstätte erhobenen Kurpfälzischen Museum zu festigen. Kennern der Materie war die Tatsache geläufig, daß, wenn nicht gerade Meisterwerke von überragender Qualität, so doch durchaus typische und zum Teil delikate Exemplare aus allen Gebieten holländischer Barockmalerei hier vereinigt waren. Landschaftsdarstellungen von Esaias van de Velde, van Goyen, Molyn, Decker und Hackert, Seestücke von Backhuizen und Storck, Bauernbilder von van de Venne, Drochslout, Molenaar und aus dem Brouwer- und Ostade-Kreis, biblische Szenen von Rembrandt-Schülern wie Aert de Gelder und Wilhelm de Poorter, Gesellschaftstücke und Bildnisse von Codde, Palamedes, Caspar Netscher, Slingelandt und aus der unmittelbaren Nähe von Terborch, schließlich Werke der Italianisten Asselyn, Berchem, Poelenburgh und Huchtenberg, Stilleben von Pieter Claesz, Willem Kalf, den de Heems und Huysum, Architekturbilder von Saenredam und Neeffs, sowie Allegorien von Lairese und Limborch, um nur einige namentlich gesicherte Stücke zu nennen, gehören durchaus zu maßgebenden Beispielen für die Charakterisierung dieser Künstler. In ihrer Gesamtheit repräsentiert die rund 130 Bilder umfassende Kollektion die Kunst der alten Holländer ebenso typisch wie zahlreiche große Galerien der absolutistischen Epoche oder der Gründerjahre. So fand denn auch der Heidelberger Posselt-Saal bei in- und ausländischen Liebhabern des hier zur Schau gestellten Kunstzweiges ein lebhaftes, von museumstechnischen Fragen unabhängiges Interesse.

Für heutige Begriffe indessen war die frühere Ausstellung der Posselt-Bilder kaum noch zeitgemäß. Zumeist mit pompösen Gipsrahmen der Gründerjahre versehen, wirkten die im Durchschnitt nur kleinmeisterlichen Malereien in ihrem hohen Oberlichtsaal verloren und doch zugleich allzu aufwendig herausgestellt. Mochten frühere Freunde des Heidelberger Sammlungs-Gebäudes ihnen auch an diesem ursprünglich für sie geschaffenen Ort Atmosphäre und Würde zuerkannt haben, — sie dorthin wieder zurückzubringen, verbot sich um so mehr, als mittlerweile andere Räumlichkeiten für ihre Unterbringung zur Disposition standen. Seit 1936 war dem Museum östlich ein großes modernes Schulgebäude angegliedert, das hinreichende Möglichkeiten zu einem der Gegenwart angepaßten Neuaufbau gewährleistete.

Nun allerdings bereitete die Stiftungs-Bestimmung der Einräumigkeit für den gesamten Bilderkomplex einiges Kopfzerbrechen. Weitere Ausmaße als bestenfalls 96 qm waren für den neuen Posselt-Saal nicht zu erzielen, so daß ohne komplizierte, jede Chance der Unterteilung nutzende Einbauten eine Konzentration des beträchtlichen Bilderbestandes kaum zu erreichen war. Gerade dieser Zwang aber kam andererseits dem hier leitenden Gedanken einer sinnvollen, neuen Form der Darbietung fruchtbar entgegen. Unter dem Gesichtspunkt, daß nicht die kahlen, weiten Mauerflächen großer

Museumssäle, sondern in der Regel intime Wohngemächer die Kunstwerke der alten Holländer ursprünglich umgeben hatten, ließen sich Einziehungen von Wänden und Decken selbst dort rechtfertigen, wo sie den üblichen Forderungen nach räumlichem Abstand und Tageslicht bei der Betrachtung der ausgestellten Malereien nicht voll entsprachen. Der Versuch, durch Erweckung einer anheimelnden Atmosphäre auch Unvorbereiteten persönlichen Kontakt mit den Bildern zu ermöglichen und diese somit nicht nur ästhetisch, sondern auch in der Fülle ihrer kulturhistorischen Werte zum Sprechen zu bringen, konnte hier um so eher unternommen werden, als der Durchschnitt der Objekte nur für Spezialkenner besondere Probleme aufgibt. Durch Aufteilung des zur Verfügung stehenden Saales in eine Vielzahl von ineinander übergehenden, nach Größe und Form variierenden Kabinetten konnte die intime Geschlossenheit der jeweils zusammengefaßten und einen stets wechselnden Einklang vermittelnden Bildergruppen erzielt werden.

Bei der Realisation der in diesem Sinne geplanten Umbauten erwiesen sich Hartfaserplatten zu Wandverkleidungen besonders geeignet, insofern als kleinere Gemälde, wie Supraporten oder Kastenbilder ausgespart und von schmalen, aufgesetzten Goldleisten gefaßt, in sie eingelassen werden konnten. So wirken sie, ihrer anspruchsvollen Rahmen aus der Gründerzeit entledigt, den durch Qualität und Darstellung hervorragenden und entsprechend gerahmten Stücken der Sammlung gleichsam untergeordnet, und kennzeichnen gemeinsam mit diesen jeweils verschiedene Sondergebiete niederländischer Malerei.

Einzelne Perlen der Galerie, wie das „Maler-Atelier“, das Hofstede de Groot noch als ein Frühwerk von Terborch ansah, das diesem aber neuerdings durch Gudlaugsson überzeugend abgesprochen und versuchsweise Esaias Boursse zugeteilt wird, oder wie die große Joseph-und-Juda-Darstellung von Aert de Gelder und verschiedene höchst qualitätsvolle Stilleben und Landschaften, können nach wie vor internationales Interesse beanspruchen. Ergänzt durch Heidelbergensien anderer Provenienz, wie ein Familienbild von der Hand des hier gebürtigen Caspar Netscher mit Architekturmotiven der Schloßterrasse, oder eine Ansicht der Stadt von G. A. Berckheyde, sowie durch Erwerbungen neuerer Zeit aus der Franckenthal-Schule (großes Gemälde von Gillis von Coninxloo III: Waldlandschaft mit Meleager und Atalante, sowie Zeichnungen von Mirou und Jan Brueghel mit Heidelberg-Darstellungen) gehört der Posselt-Saal zu den wenigen heute noch in ihrer Gesamtheit erhaltenen Beispielen großbürgerlicher Sammeltätigkeit des 19. Jahrhunderts. Nachdem die meisten Galerien ähnlicher Art in die Bestände der großen Museen Europas und Amerikas aufgegangen oder durch die Katastrophen des letzten Menschenalters vernichtet worden sind, kommt dieser nun wieder öffentlich zugänglichen Abteilung der Heidelberger Städtischen Sammlungen besondere Bedeutung zu.

Georg Poensgen

INTERNATIONALER KONGRESS ZUR ROMANISCHEN KUNST IN TOURNUS

Das heute vielfach zu beobachtende Bemühen, aus den Gefahren des reinen Spezialistentums herauszukommen und die Bearbeiter eines relativ eng begrenzten Kreises mit denen benachbarter und innerlich verwandter Bezirke zusammenzubringen, war auch der erfolgversprechende Grundgedanke des ersten Kongresses über romanische Kunst, den das Pariser „Centre international d'Etudes romanes“ in Verbindung mit der „Association bourguignonne des Sociétés savantes“ vom 18. bis 21. Juni veranstaltete. Dieses von Jean Baudry, dem Präsidenten des Centre international, angestrebte Ziel konnte indes nur zu einem Teil erreicht werden. Denn leider tagte in den verschiedenen Räumen der Abtei wie üblich jede Sektion und Untersektion für sich, wobei in jeder dieser Abteilungen Vorträge gehalten wurden, welche schlechthin alle an Kunst und Kultur der romanischen Zeit interessierten Besucher angezogen hätten, die aber infolge von unvermeidlichen Überschneidungen mit anderen Darbietungen vielfach nur einen beschränkten Zuhörerkreis fanden. Aus diesem Grunde würde es sich vielleicht für die Zukunft empfehlen, den eigentlichen Arbeitssitzungen in den einzelnen Sektionen die Referate über ganz spezielle Themen vorzubehalten und diese auf einen einzigen Tag zusammenzudrängen. Dann könnte die Erörterung von Fragen, welche einen größeren Kreis anziehen würden, doch an den beiden ersten Tagen ohne Überschneidungen hintereinander stattfinden.

Aus diesem Grunde kann auch der Referent, der in der Sektion „Sculpture“ einen Beitrag lieferte, nur wenig über die eigenen Eindrücke und die wissenschaftlichen Ergebnisse in den einzelnen Abteilungen berichten, so daß hierfür auf die in Vorbereitung befindlichen Publikationen hingewiesen werden muß. Besonders wichtig auch für Kunsthistoriker war der Vortrag des Pariser Musikhistorikers Jacques Chailley über das liturgische Drama des Mittelalters. Der deutsche Anteil beschränkte sich auf zwei Vorträge: Hamann-Mac-Lean sprach über den in Autun tätigen Meister Gislebertus, dessen künstlerischer Entwicklungsgang an Hand von weiteren Zuweisungen aufzuhellen versucht wurde, und der Referent zeigte das Nachleben keltischer Götterbilder in der Bauplastik romanischer Kirchen.

Neben der Übermittlung neuer Arbeitsergebnisse an die Fachgenossen aus fast allen westeuropäischen Ländern wurde die auf mehreren Exkursionen gewonnene Bekanntheit mit abgelegenen und deshalb ziemlich unbekannt gebliebenen romanischen Baudenkmalern im Süden Burgunds als besonders dankenswert empfunden.

Angesichts der nach den verschiedenen Seiten hin recht erheblichen Bedeutung der erfolgreich verlaufenen Veranstaltung darf man den Wunsch aussprechen, daß diese mit der bewußt auf die Zeit des Hochmittelalters beschränkten Themenstellung sich zu einer feststehenden, vielleicht alle drei Jahre wiederholten Einrichtung entwickeln möge.

Georg Troescher

REZENSIONEN

ADALBERT ERLER, *Das Straßburger Münster im Rechtsleben des Mittelalters*. Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann. 1954. 60 S. und 12 Abb. auf Tafeln, in 8°.

Die jüngste Forschung hat die tatsächliche Stellung der kirchlichen Bauten im geschichtlichen Leben des Mittelalters vielfach stark vernachlässigt; man suchte vornehmlich nach symbolischen Deutungen selbst dort, wo jegliche historische Unterlagen fehlen oder wo es sich bei den Überlieferungen offensichtlich nur um spätere homiletische Erörterungen handelt, die mit der ursprünglichen Idee des Bauwerks nichts zu tun haben. Es darf aber nicht übersehen werden, daß die Kirchen auch im öffentlichen Leben eine sehr bedeutsame Rolle spielten, denn hier fanden nicht nur Synoden und Reichstage statt, sie waren vielfach auch die Stätten, vor und in denen Gericht gehalten wurde. Der vorliegenden Arbeit kommt das erhebliche Verdienst zu, diese Dinge für das Straßburger Münster einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen, die auf zahlreiche Urkunden gestützt, wichtige und zuverlässige Ergebnisse erzielt hat.

Am unvollständig erhaltenen Südportal des Straßburger Münsters war eine Gerichtsszene zwischen der Ecclesia und Synagoge und in den Konsolfiguren der Streit der Frauen vor Salomo dargestellt, wie ein Stich von Isaac Brunn aus dem 17. Jahrhundert deutlich erkennen läßt und der Verfasser es gegenüber anderen Erklärungen eindeutig beweist. Figurengruppen gleichartiger Sinngebung zeigen auch das Westportal der Pariser Kathedrale, das Fürstenportal am Bamberger Dom und die Gerichtslaube des Freiburger Münsters. In der Tat war der Platz vor dem Südportal „uff den Greden“ eine Gerichtsstätte, die von Schranken abgegrenzt und durch ein besonderes Dach oberhalb der Pforten vor Unbilden der Witterung geschützt war, wie es ein Stich von Bernhard Jobin (1566) zeigt. Hier fanden mehrfach feierliche Staatshandlungen statt, z. B. beim Besuch der Herrscher. Der Platz vor dem Südportal gegenüber dem Fronhof blieb Gerichtsstätte bis zum Ende des 14. Jahrhunderts. Im Zusammenhang damit steht auch der „Engelspfeiler“ im südlichen Querhaus, der in Wahrheit als Gerichtspfeiler zu deuten ist, thront doch an der Höhe des Pfeilers der Weltenrichter. Urkundlich ist gesichert, daß auch im Innern des Münsters selbst weltliche Rechtsakte stattfanden und häufig neue Gesetze vom Lettner herab verkündet wurden. Freilich beschwerte sich der Bischof über Justizakte des Straßburger Stadtrates innerhalb des Münsters, aber er wandte sich nicht gegen die Rechtsverfahren an sich, sondern nur gegen ihre Vornahme während der Messe und gegen solche des Stadtrates, der aus dem Münster eine Art Stadtkirche zu machen suchte, nachdem er schon um 1290 die Bauleitung an sich gezogen hatte. Bischof und Domkapitel wollten das Münster als Ort ihrer eigenen Gerichtsbarkeit verwendet wissen. Die Stellung des Weltenrichters am Gerichtspfeiler weist nach Norden. Im Chor war auch vornehmlich die Gerichtsstätte, wo der an der Nordwand thronende Bischof den Weltenrichter vor sich sah; ferner dürfte der Raum über der Andreaskapelle am südlichen Querhaus ebenfalls als Gerichtssaal gedient haben wie auch das südliche Querhaus selbst, wofür es ebenso wie für den Chor urkundliche Beweise gibt. Zu beachten ist, daß die Gerichtshand-

lungen des Bischofs im Münster selbst nur solche Rechtsgeschäfte betrafen, die das Domkapitel als Körperschaft angingen, während die Rechtshandlungen des Bischofs als Stadtherren in seinem Palast stattfanden oder auch vor dem Südportal. Hier hat später als Rechtsnachfolger des Bischofs auch der Stadtrat Gericht abgehalten. Nach Fertigstellung der Westfassade war der Platz vor dem Münster die Stätte der Bürgerei. In späterer Zeit fanden die Gerichtshandlungen, insbesondere die Sendgerichte, die ursprünglich im Münster selbst abgehalten wurden, an verschiedenen Orten im Umkreis des Münsters statt.

Zusätzlich sei noch bemerkt, daß die bedeutsame Stellung des Straßburger Münsters im öffentlichen Leben der Stadt auch das Interesse der Bürgerschaft am Bau wach erhielt. Weil die Stadt noch vor Ende des 13. Jahrhunderts die Bauleitung übernahm, konnte die stolze Westfront aufgerichtet werden, während in Köln die Bürger nach der Schlacht von Worringen an der Bischofskirche kein besonderes Interesse bekundeten, so daß der Kölner Dom bis auf den Chor als die Kirche des Domkapitels unvollender liegen blieb.

Ernst Gall

RAFFAELLO DELOGU, *L'architettura del Medioevo in Sardegna*. Roma, Libreria dello Stato, 1953 (Architettura delle Regioni d'Italia, vol. I). 282 S., 66 Fig. im Text und 222 Taf. Ganzleinen Lire 10 000.

Die mittelalterliche Baukunst Sardiniens, deren Denkmäler die Untersuchungen von Scano (1907) und Freshfield (1913) zum ersten Mal einem größeren Arbeitskreis teilweise bekannt machten, war bis heute weitgehend Objekt einer lokalen Forschung, die sich zur Veröffentlichung ihrer Ergebnisse vornehmlich schwer erreichbarer insularer Zeitschriften bediente. Umso begrüßenswerter ist darum der Entschluß des italienischen Unterrichtsministeriums, die von ihm geplante Reihe von Gesamtdarstellungen italienischer Architekturlandschaften, welche vor allem weniger bekannte Bezirke italienischer Baukunst der Forschung erschließen sollen, mit dieser umfassenden Untersuchung zu eröffnen, die einen der besten Kenner sardinischer Kunst zum Verfasser hat. Entsprechend den Absichten des Herausgebers wird der Bestand mittelalterlicher sakraler Denkmäler mit möglicher Vollständigkeit vorgeführt, die von einem reichen Literaturverzeichnis begleitete ausgezeichnete Darstellung dabei durch ein in monatelanger Arbeit vom Gabinetto Fotografico del MPI eigens angefertigtes Bildmaterial illustriert.

Wesentliches Anliegen des Verf. sind die Sakralbauten des 11. bis 14. Jahrhunderts, deren Voraussetzungen von den frühchristlichen Anfängen bis um 1000 einleitend untersucht werden. Den hierbei für die Denkmäler des ausgehenden ersten Jahrtausends gewonnenen Ergebnissen — die Bedeutung Campaniens bei der Vermittlung byzantinischer Formen sei hier besonders hervorgehoben — kann weitgehend zugestimmt werden, einige Datierungen bedürfen der Revision, da sie sich auf die durchaus nicht sichere zeitliche Fixierung sizilischer Denkmäler stützen.

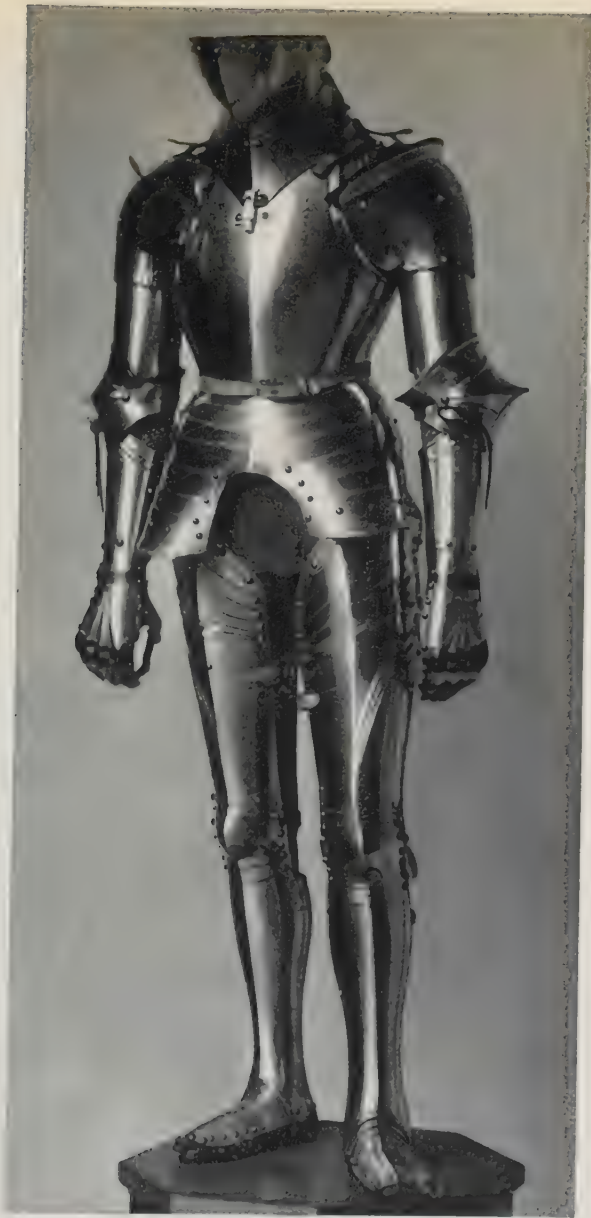
Die Verbindung mit dem Kirchenbau des Westens schufen im Süden der Insel Mönche aus der Abtei St. Victor in Marseille, deren erstes Auftreten in die Jahre 1079—1089



Abb. 1 Emanuel de Witte: Kirchen-Inneres. Rottach/Tegernsee, Privatbesitz



*Abb. 2 Jörg Seusenhofer: Helm von einer Harnischgarnitur Kaiser Ferdinands I.
Wien, Waffensammlung*



*Abb 3 Hans Prunner Knabenharnisch Philipps d Schönen
Wien, Waffensammlung*



Abb. 4 Cornelis van Dalem: Geböf. München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen (Neuerwerbung)

fällt. In ihrem Gefolge werden südfranzösische Bauleute nachgewiesen, die bei den vorzugsweise über altchristlichen Kultstätten errichteten Neubauten sich so weitgehend heimischer Formen bedienten, daß D. den südsardinischen Kirchenbau vom ausgehenden 11. bis zum 5. Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts mit Recht als Appendix der gleichzeitigen französisch-catalanischen Architektur bezeichnet. Als provençalischen Ursprungs erweist sich bei einer Gruppe von Bauten, deren bedeutendste der Erweiterungsbau von S. Saturno in Cagliari sowie die Pfarrkirche in S. Antioco sind, die Tonne mit Quergeruten, die Innenwand- und Apsisgliederung.

Völlig verschieden von der baukünstlerischen Situation Südsardiniens ist die des Nordens der Insel, wo 1063 Mönche aus Montecassino Fuß faßten. Alle Bauten des ausgehenden 11. und frühen 12. Jahrhunderts lassen hier eine erste Verbindung mit dem italienischen Festland erkennen, wobei die Beiträge einzelner Landschaften sich überschneiden. Als schulbildende Bauten von weitreichendem Einfluß erweisen sich S. Gavino in Porto Torres und S. Maria in Ardara. Der Gründungsbau von S. Gavino, dreischiffig mit Pseudoquerhaus und Westapsis — die Ostapsis gehört zu einem späteren Verlängerungsbau — ist weitgehend pisanischer Provenienz, jedoch nicht vor Ende des 11. Jahrhunderts anzusetzen. Der Erweiterungsbau ist im Hinblick auf die Gewölbe der Seitenschiffe mit dem 1. Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts zu früh datiert. Der Stützenwechsel, der eine Parallele bei S. Simplicio in Olbia hat, dürfte lombardischen Ursprungs sein, wenn auch eine toskanische Vermittlung nicht ausgeschlossen ist. Lombardische Wölbung und pisanischer Baudekor begegnen sich bei S. Maria di Ardara und ihren Schulbauten.

Zwischen 1130—1150 werden Einflüsse des südlichen Querhausarmes des Domes in Pisa erkenntlich. Die Apsis- und seitliche Wandgliederung der Kathedrale S. Giusta bei Oristano ist hierfür das früheste und auch bedeutendste Beispiel. Seinem Schöpfer ist in großen Teilen S. Antioco in Bisarcio und die heute zerstörte Kirche S. Maria di Terralba zuzuschreiben, deren inschriftliche Datierung 1140 einen terminus ante für S. Giusta ergibt.

Mehr als regionales Interesse beansprucht die im Zentrum der Insel gelegene Zisterzienser-Klosterkirche S. Maria di Corte bei Sindia. Nach einer Begegnung mit dem hl. Bernhard schenkte der Richter Gonario di Torres zwischen 1147—1148 das Gelände der „curtis“ (Corte) von Cabuabbas der Abtei Cîteaux, deren Mönche im Anschluß an die Schenkung dort ein Kloster errichteten. Die Klosterkirche ist heute zum größten Teil zerstört, läßt jedoch ein dreischiffiges Langhaus mit anschließendem Querschiff, ein gerade geschlossenes Presbyterium, sowie seitlich von diesem je zwei rechteckige Nebenkappen mit Sicherheit erkennen. Auf einer Vermutung scheinen die Siebenzahl der Langhausjoche und die sehr unwahrscheinliche längsoblonge Form der Schiffspfeiler zu beruhen. Die Grundrißlösung macht eine Entstehung des Baues bald nach der Klostergründung möglich und dieser wird von D. zutreffend als eines der ältesten erhaltenen Beispiele des frühen zisterziensischen Kirchenbaues angesehen, für dessen vorliegende früheste Planform zuletzt Esser (Archiv f. mittelhochdeutsche Kirchengesch. 5, 1953, S. 203) die Bezeichnung „bernhardinischer Plan“ vorgeschlagen hat. Bei

der Einordnung des Baues in die Zisterzienserarchitektur des italienischen Festlandes — alle in diesem Zusammenhang angeführten Bauten datieren nach 1170 oder aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts — bleibt die Abteikirche Tre Fontane bei Rom unerwähnt, obwohl es sich hier wahrscheinlich um die einzige gleichzeitige und auch wirkliche italienische Parallele handelt. Tre Fontane ist eine Gründung Innozenz II., in dessen Streitigkeiten mit Anaklet II. Bernhard von Clairvaux eine für den Sieg Innozenz' nicht unerhebliche Rolle spielt. Das Kloster wurde mit Mönchen aus Clairvaux besetzt und hatte als ersten Abt Bernhard, einen Schüler des hl. Bernhard. Die Ostlösungen von Tre Fontane und S. Maria di Corte sind identisch, hier wie dort erfolgt die Klostergründung in unmittelbarer Verbindung mit dem hl. Bernhard und ist mit einer Übernahme französischer Mönche verbunden. Der Nachweis weiterer Gemeinsamkeiten kann durch eine genaue vergleichende Bauuntersuchung erbracht werden, die für Tre Fontane immer noch aussteht. — Die baulichen Auswirkungen von S. Maria di Corte auf die insulare Architektur sind gering, durch die Zisterzienser gelangen in der Folgezeit die ersten gotischen Formen nach Sardinien, jedoch erscheinen diese nur zögernd an den Ordensbauten, deutlicher an Pfarrkirchen der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Das Erstarken der Gemeinden, vor allem aber die bauliche Betätigung der aus Pisa und Genua stammenden herrschenden Familien führten zwischen 1170—1230 besonders in dem architektonisch bis dahin weniger saturierten Süden der Insel zu einer regen Bautätigkeit, die allenthalben eine sehr enge Verbindung mit der Toskana, vor allem mit Pisa (Domfassade, Campanile, Baptisterium), Lucca und Pistoja erkennen läßt. Die festländischen Neuheiten vermengen sich mit eigenständigen Formen, jedoch ist infolge der reichen Verwendung von Intarsien, der auf die Spitze gestellten Schmuckquadrate, der Blendgalerien und Lisenengliederung das toskanische Element vorherrschend. Dies gilt auch für die gleichzeitigen Bauten der nördlichen Inselbezirke. Französische neben pisanischen Meistern vermutet D. mit Recht bei der Vorhalle von S. Antioco di Bisarcio (zwischen 1170—1190), die eine nahe festländische Verwandte in der Vorhalle der abruzzesischen Abteikirche S. Clemente di Casauria hat. Die Notwendigkeit einer über Gavini (*Storia dell' architettura in Abruzzo*, vol. I) hinausgehenden Untersuchung dieses in seiner Bedeutung bislang noch nicht erkannten wichtigsten Baues der abruzzesischen Architektur des 12. Jahrhunderts erweist sich auch in diesem Zusammenhang.

Die Machtkämpfe zwischen Genua und Pisa, das Ausklingen des romanischen Stiles in Ligurien und der Toskana bleiben auch für Sardinien nicht ohne Auswirkung. Der Kirchenbau tritt neben der Errichtung von Burgen und Ortsbefestigungen zurück, die neu errichteten Anlagen sind durchweg räumlich unbedeutend, verdienen jedoch besondere Beachtung im Hinblick auf die reiche Verwendung islamischer Schmuckformen, deren spanischen Ursprung D. überzeugend nachweist. Gleichzeitig erscheinen im 5. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts im Norden und Süden der Insel spanische Bauleute und mit ihnen die gestelzte Form des Spitzbogens, der Dreipaßbogenfries mit oder ohne Kerbschnittornament, die durch Querprofile gebrochene Lisene, die farbigen

Majolikaschüsseln u. a. m. Bemerkenswert der mehrfache Nachweis des überzentrischen Bogens, welcher der mittelalterlichen Architektur Siziliens völlig fremd ist, dagegen im 12. Jahrhundert häufige Verwendung in den Abruzzern gefunden hat. Nachdem bislang, und oft vergeblich, das Auftreten islamischer Bau- und Schmuckformen in Mittel- und Süditalien stets von dem sizilianisch-normannischen Bautenkreis her zu erklären versucht wurde, werden in Zukunft die hispano-sardinischen Vorkommen, von welchen D. ein reiches Bildmaterial vorlegt, nicht unberücksichtigt bleiben dürfen.

Vermittler der Gotik sind in Sardinien seit 1229 vor allem die Bettelorden. Während der Kirchenbau des Weltklerus bis ins 14. Jahrhundert an provinziell-romanischen Vorstellungen festhält, vermitteln die Franziskaner die Kenntnis der einschiffigen, holzgedeckten Ordenskirche Umbriens und der Toskana. Eine eigene Bettelordensgotik bildete sich jedoch nicht, es kommt vielmehr durchweg zu einer Verschmelzung mit der gleichzeitig von Norden und Süden sich über die Insel ausbreitenden islamischen Welle und damit zur Bildung einer eigenen insularen Baurichtung. Als bedeutendste Anlage wird die nach Einsturz 1875 nur zeichnerisch überlieferte Bettelordenskirche S. Francesco di Stampace in Cagliari genannt, deren Grundrißlösung jedoch keinerlei Priorität gegenüber den umbrisch-toskanischen Parallelen beanspruchen kann.

Die Darstellung einer Reihe kleinerer Kirchenbauten des 14. Jh. kennzeichnet bereits den kulturellen Niedergang Sardiniens, der mit seiner Lösung von den festländischen italienischen Bindungen einsetzt. Bemerkenswert in diesem letzten Abschnitt der Untersuchung das Motiv der nach außen rechteckig ummantelten Apsis bei den einschiffigen Kirchen S. Gregorio in Sardara (Cagliari) und der Carmine in Mogoro (Cagliari). Die Voraussetzungen für diese in Sardinien sonst unbekannte Apsisform sucht D. in einem wölbungstechnischen Unvermögen. Dieser Annahme widersprechen die seit dem 7. Jh. nachweisbaren analogen syrischen Vorkommen, das ostsizilische Beispiel in Forza d'Agro, Basilianer Abteikirche S. Pietro e Paolo (1171/72) oder die aus dem späten 12. Jh. stammende Kreuzfahrerkirche von Koubeibeh bei Jerusalem. Eine der Carmine von Mogoro im Grundriß völlig gleichende Anlage war die Kapelle S. Martino im Hof des Kastells von Enna.

Die auf Tafeln beigegebenen Abbildungen sind in Format und technischer Wiedergabe als vorzüglich zu bezeichnen. Für die im Text vermerkten Grundrisse trifft dies leider nicht zu. Die Pläne der großen Bauten wurden so stark verkleinert, daß die Maßstäbe nicht mehr lesbar sind, darüber hinaus wurde durchweg auf ein Eintragen der Gewölbe verzichtet. Da diese Beschränkung auf den Baumriß, die in den Guide del TCI angehen mag, die Benutzung des Buches sehr erschwert, wäre die Wiedergabe vollständiger Planzeichnungen, bereichert durch gelegentliche Quer- oder Längsschnitte, in den weiteren Veröffentlichungen dieser Reihe wünschenswert. H. M. Schwarz

ARMIN TUULSE, *Kronobergs slottsruin*. (= Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar, Del 76). Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1951. 211 S. und 7 Pl. Kr. 20.—.

Die Schloßruine von Kronoberg unweit Växjö in Småland, im Grenzgebiet gegen das ehemals dänische Blekinge, gehört zu den weniger bekannten Anlagen Schwedens,

bietet aber als Typus eine interessante Gelegenheit, die Geschichte der schwedischen Burgenarchitektur des Spätmittelalters und der Vasazeit zu erhellen. Die Grabungen, die auf dem Feld von Kronoberg vorgenommen wurden, lagen zunächst in den Händen des Architekten P. Boberg, nach seinem Tod (1947) wurden sie und die damit zusammenhängenden Untersuchungen von Armin Tuulse fortgeführt und zum Abschluß gebracht. Er war für diese Aufgabe bestens vorbereitet, nicht nur durch seine Arbeiten auf dem Gebiet der baltischen Burgenkunde (vgl. besonders „Die Burgen in Estland und Lettland“, Dorpat 1942), nach seiner Übersiedlung nach Stockholm arbeitete er sich zu einem hervorragenden Kenner des dem schwedischen Reichsantiquars unterstellten Forschungsbereiches heran (vgl. die von ihm mit N.-G. Sandblad durchgeführten Untersuchungen über „Pilgrändsgården i Ystad“, Ystad 1947, und „Kemnerska gården i Ystad“, Ystad 1949). 1947 veröffentlichte er eine Studie über den Kastelltyp in der nordischen Burgenarchitektur (Kastell i nordisk borgarkitektur, Stockholm 1947) und 1949 folgte eine erste kleinere Arbeit über die Schloßruine von Kronoberg (Kronobergs slottsruin, Stockholm 1949—Svenska fornminnesplatser nr. 38).

Verf. verwertete in der vorliegenden Arbeit nicht nur die Ergebnisse seiner archäologischen Forschungen, zugleich zog er auch Archivmaterial namentlich aus dem Kammerarchiv zu Stockholm heran. In eingehender Darstellung verfolgt er die bisher wohl schon in groben Zügen bekannten drei verschiedenen Bauperioden der ursprünglich den Bischöfen von Växjö dienenden, dem Kastelltyp angehörenden Anlage, die zunächst verhältnismäßig unbedeutend und schwach war. Als Kronoberg nach der Reformation an die schwedische Krone übergegangen war, wurde es von Gustav Vasa mit Wällen und Rondellen ausgebaut zu einem für das damalige Schweden modernen Vertreter der Militärarchitektur, wie sie sich auf dem Kontinent schon seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auszubilden begonnen hatte. Kunstgeschichtlich möchte Verf. der Anlage eine vermittelnde Stellung zuweisen zwischen dem von Christian III. von Dänemark errichteten Malmöhus und dem von Gustav Vasa 1545 begonnenen Vadstena, an dem dänische Kräfte arbeiteten, die zuvor beim Bau von Kronoberg mitgewirkt hatten. Als dem betont militärischen, mit gewissen mittelalterlichen Zügen behafteten Kronoberg nahestehende Bauten erwähnt Verf. das schwedische Älvsborg, das dänische Landskrona, Celle und Gifhorn in Niedersachsen und Werl in Westfalen. Die dritte Bauperiode Kronobergs ist gekennzeichnet durch die Bemühungen Johanns III., das Festungsmäßige der Anlage zu „mildern“ im Sinne des neuen Schloßbauideals. Infolge seiner ungünstigen Lage eignete sich Kronoberg freilich nie richtig als Grenzfestung und verfiel im Laufe des 17. Jahrhunderts rasch.

Die mit zahlreichen Photos und Zeichnungen, mit Orts- und Personenregister und einem englischen Summary versehene Arbeit empfiehlt nicht nur den Verf., sie spricht zugleich für das Amt des schwedischen Reichsantiquars, unter dessen Oberaufsicht sie zustande kam.

H. Kellenbenz

HEINRICH WEIZSÄCKER, *Adam Elsheimer — Der Maler von Frankfurt*. Teil II. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1952.

Nachdem das monumentale Werk Weizsäckers über Elsheimer (Text und Tafelband)

1936 erschienen war, hat der Deutsche Verein es für eine Ehrenpflicht angesehen, nach dem Tode des Gelehrten den im Manuskript fast vollständig vorliegenden zweiten Teil „Beschreibende Verzeichnisse und geschichtliche Quellen“ in der gleichen gediegenen Ausstattung folgen zu lassen. Hans Möhle hat, getragen von tiefem Verantwortungsgefühl, die Redaktion übernommen und bereitet jetzt als vierten und letzten Band die Herausgabe der Handzeichnungen vor.

Wir halten mit diesem staunenerregenden kritischen Katalog den Ertrag der Lebensarbeit eines wahren Gelehrten und Kenners in den Händen. Jedes in Betracht kommende Kunstwerk ist in Augenschein genommen und nach allen Seiten hin geprüft. Jede der dazugehörenden Archiv- und Katalogstellen, Notizen und Buchstellen ausgeschöpft und in klarer Disposition niedergelegt. Nicht nur Elsheimer selbst ist hier der Gegenstand geblieben, sondern auch sein mannigfaches und geheimnisvolles Weiterwirken in tausend Verästelungen durch die Jahrhunderte hindurch. Gerade hierin gibt Weizsäcker einen geistesgeschichtlichen Beitrag von naturwissenschaftlicher Exaktheit, den erst folgende Generationen werden ausschöpfen können.

Worte der Kritik sind angesichts des Gebotenen zunächst nicht am Platze. Es ist bei der Kompliziertheit der Fragen ein Leichtes, an irgendeinem Punkt die Diskussion weiterzuführen. Wer die Materie kennt, weiß um die unermesslichen Schwierigkeiten der Zuschreibung. In voller Erkenntnis der Sachlage hat Weizsäcker seine Verzeichnisse eingeteilt in eine Gruppe der gesicherten oder glaubhaft zugeschriebenen Werke und eine zweite der angefochtenen oder dem Meister zu Unrecht zugeschriebenen Werke. Nicht ohne Erschütterung habe ich wahrgenommen, daß Weizsäcker unter den 60 Schöpfungen der ersten Gruppe dem Meister, dessen Ruhm doch die Landschaft ist, nur fünf Landschaften glaubte zuerkennen zu dürfen.

Die graphischen Blätter teilt Weizsäcker (nach Passavants Vorgang) in die Originalradierungen, die Porträtstiche und Reproduktionsstiche, wobei die Gruppe der Originale auf vierzehn Blätter zusammenschrumpft.

Der zweite Teil: Geschichtliche Quellen bringt jene mit entsagungsvoller Hingabe und unsäglichem Fleiß erarbeiteten Notizen und Auszüge, die neben den deutschen Städten nacheinander Österreich, England, Frankreich, Italien, Holland, Flandern, Rußland und Spanien in ihren Umkreis ziehen.

Wir erwarten nun den letzten Band der Handzeichnungen, in dem Hans Möhle sich mit dem schwierigen Problem Elsheimer oder Goudt wird auseinandersetzen müssen. Vielleicht ist der Hinweis von Wert, daß ich an meiner Meinung (von 1933) festhalte und Goudt nur einen ganz geringen Anteil an dem Frankfurter Klebeband zuweise, daß ich sogar die von mir Goudt zugeschriebenen Handzeichnungen noch weiter reduzieren und z. B. das Blatt Tobias und der Engel, Leiden (Abb. 74 m. Buches), auf Elsheimer umbuchen würde. In diesem Sinn wäre auch die von Weizsäcker Goudt zugeschriebene Zeichnung Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, Paris (T. 43), nachzuprüfen.

Man hat von der Unproportioniertheit gesprochen, in der die monumentalten Bände der Biographie zu dem schmalen Oeuvre des jungverstorbenen Meisters stehen. Aber es kommt nicht auf den Umfang des Werks, nicht einmal immer auf die letzte künst-

lerische „Qualität“ an. Elsheimer hat in einem entscheidenden historischen Augenblick seine schöpferische Prägung in die Zeit geworfen und sie ist fortan nicht mehr aus dem Gesamtwerk größter Meister, die sie dankbar aufnahmen und assimilierten, und eines Heeres von Nachfolgern hinwegzudenken. Eben dies bedingt und rechtfertigt die Anlage der Weizsäckerschen Biographie. W. Drost

WILHELM MARTIN, *Jan Steen*. Amsterdam, J. M. Meulenhoff (1954). 90 S., 87 Abb., 3 Farbtafeln.

Das Buch ist ein gehaltvolles Vermächtnis geworden, da es dem Verfasser nicht vergönnt war, sein Erscheinen noch zu erleben. Die Ergebnisse und Erkenntnisse der Steen-Forschung, zu der Martin in vielen Vorlesungen und Aufsätzen Wesentliches beigetragen hat, sind mit spürbarer Begeisterung für die Kunst des volkstümlichsten holländischen Malers und dennoch mit phrasenloser Sachlichkeit zusammengefaßt.

Über das rechtschaffene und arbeitsreiche Leben Jan Steens ist man jetzt zutreffend unterrichtet. Die bisher bekannt gewordenen Lebensdaten und Schicksale werden durch künftige Archivfunde wohl kaum noch überraschend bereichert werden. Auch Martins Darstellung der Entwicklung Jan Steens — Lehrzeit bei Knüpfer in Utrecht, die vielgestaltige Entfaltung und Erstarkung seiner erstaunlichen Schöpferkraft während der Leidener, Haager und Warmonder Jahre, die reife Meisterzeit in Haarlem 1660 bis 1670, die letzte, von Erschlaffung nicht völlig verschont gebliebene Periode in Leiden —, diese Schilderung wird sich im großen und ganzen auf die Dauer als stichhaltig erweisen. Im großen und ganzen! Heute kennt man zwar von 1651 an fast aus jedem Jahre datierte Bilder. (Nebenbei bemerkt: auch von 1654 und 1658. Die Frans van Mieris-artige „Dame am Toilettentisch der ehemaligen Slg. Schloß [Paris]“ ist 1654, nicht 1657 datiert; und aus dem Jahre 1658 tauchte unlängst im Londoner Handel eine „Fröhliche Familie bei Tisch“ auf.) Aber, wie so oft, sind auch in diesem Falle unter den etwa fünfzig datierten Gemälden einige, deren Jahreszahl der Logik zu widersprechen scheint und deren Stil von anderen Werken der gleichen Schaffensperiode abweicht. Es wird daher immer ein aussichtsloser und auch müßiger Versuch bleiben, die Hunderte der undatierten Gemälde chronologisch genau fixieren zu wollen.

Steens Ausbildung bei den angeblichen Lehrmeistern A. van Ostade, Jan van Goyen, Nikolaus Knüpfer ist durch keine Urkunden beglaubigt, doch nimmt Martin mit Recht eine Lehrzeit bei Knüpfer in Utrecht an. Freilich kann gerade das auch von ihm zum Beweis herangezogene Gemälde Knüpfers „Hochzeitsabend des Tobias“ (Utrecht, Centraal-Museum), an das sich Steen in seiner gleichen Darstellung (ehemals Amsterdamer Kunsthandel) so eng anlehnt, daß man von einer Variante sprechen könnte, nicht als Beleg dienen. Die Komposition von Knüpfer ist nämlich 1654 datiert, also mindestens zehn Jahre später entstanden als Steen bei ihm in der Lehre gewesen sein wird. Ich vermute, daß Jan Steen das Bild sogar noch später als 1654 kennengelernt und variiert hat. Dieselben Modelle des Brautpaares, die er im „Hochzeitsabend“ verwendete, kehren gleichaltrig auf seinem „Ehevertrag des Tobias“ in der Braunschweiger Galerie wieder. Das berühmte Braunschweiger Bild ist zwar nicht, wie stets in der Literatur irrtümlich angegeben wird, 1667 datiert, gehört aber jeden-

falls dieser reifsten Meisterzeit an. Demnach auch Steens inhaltlich sich anschließender, qualitativ kaum unterlegener „Hochzeitsabend des Tobias“. — Aber schon auf einer seiner frühesten Schilderungen, auf der „Holländischen Dorfhochzeit“ aus dem Jahre 1653 (Rotterdam, Museum Boymans, ehemals Slg. Six), weisen südliche Bauformen, die Loggia mit Säulen und Treppe, der Rundturm, sowie die im Fenster sich drängenden Musikanten und ein Bläser mit flatterndem Banner an der Trompete deutlich auf Knüpfer hin. Da beide Maler es liebten, die Figuren ihrer biblischen, historischen und mythologischen Kompositionen über Treppen, Podeste, Emporen und zwischen Arkadenbögen effektivvoll zu verstreuen, wobei im Mittel- oder Hintergrunde die Gestalten des Hauptvorganges im Getümmel der Nebenpersonen untertauchen, da sie beide burleske und humorvolle Episoden bevorzugten, so wird die weitgehende Übereinstimmung keine zufällige künstlerische Artverwandtschaft gewesen sein. Mit Wilhelm Martin muß man somit eine Schulung in Knüpfers Utrechter Werkstatt annehmen. Hierfür gibt es auch einen indirekten Beweis: die Knüpferschen Stilelemente in frühen Bildern Metsus. Gabriel Metsu ist bestimmt nicht in Utrecht in der Lehre gewesen, und so wird ihm die Bekanntschaft mit der Art und Weise Nikolaus Knüpfers durch den drei Jahre älteren Leidener Zunftgenossen Jan Steen vermittelt worden sein, dem Metsu auch noch andere Anregungen zu verdanken hatte.

Martins Hypothese, der junge Künstler sei in Utrecht auch durch Droochsloot und Herman Saftleven beeinflusst worden, ist nicht überzeugend; auch wird die Beeinflussung durch seinen Schwiegervater Jan van Goyen doch wohl überschätzt. Und ist Steen nach der Utrechter Lehrzeit noch in Haarlem ausgebildet worden? Martin hält das, ebenso wie Bode, für sehr wahrscheinlich. Jene Gemälde, die an den angeblichen Lehrmeister Adrian van Ostade — aber auch an Isaac! — denken lassen, sind jedoch erst um 1655 entstanden. Insbesondere sei in diesem Zusammenhang auf die Nummern 441, 623, 649, 744 in Hofstede de Groot's Steen-Katalog verwiesen.

Der Künstler hat nicht nur auf Bildmotive des 16. Jahrhunderts, auf Steinoperationen, Alchimisten, fette und magere Küchen, „Rosen vor die Säue werfen“, zurückgegriffen, als sie in der sittenbildlichen Malerei Hollands längst aus der Mode gekommen waren. Er ließ sich auch durch die Veranstaltungen der Rederijers und durch das Theater anregen. Manchen seiner biblischen und mythologischen Schilderungen mit ihren bramarbasierenden Theaterbösewichten merkt man an, daß er Liebhaber-Vorstellungen, keine Aufführungen von Bühnenkünstlern hohen Ranges zu sehen bekommen hat. Hin und wieder entlehnt er auch unbedenklich Figuren aus der niederländischen und französischen Graphik, und mehr als ein Dutzend Maler, darunter Meister wie Vermeer, Jordaens, Frans Hals, Brouwer, Frans van Mieris, zählt Martin auf, deren Werke Steen in Auffassung und Technik bisweilen recht nahegekommen ist. Übrigens muß in solchem Zusammenhange auch Teniers erwähnt werden. In Jan Steens frühesten Schilderungen kegelspielender Bauern in einer Landschaft mit weitem Fernblick (u. a. Bilder der Sammlungen Bronckhorst, Haag; Kleiweg de Zwaan, Amsterdam und ehemals Innes, London) erinnert die Verteilung der kleinen Figuren und die Naturwiedergabe auffallend an den flämischen Künstler. Da Steen der

erfindungsreichste Sittenschilderer Hollands gewesen ist und nicht auf Anleihen bei anderen Malern angewiesen war, so vermutet Martin, er habe mit solchen oft meisterhaft ausgeführten Werken in der Art anderer berühmter Künstler auftrumpfen wollen. „Komen jullie maar of, ik kan het minstens even goed!“

Steen war Katholik. Seine ungefähr siebzig religiösen Darstellungen spielen aber nicht nur ziffernmäßig im Gesamtwerk eine untergeordnete Rolle. Manche, wie die „Hochzeit zu Kana“ der Slg. Beit in Johannesburg und das wie eine wüste Bauernprügelei wirkende Spätwerk „Vertreibung aus dem Tempel“ des Leidener Museums, waren ihm lediglich willkommener Vorwand, humoristische oder aufregende Volksszenen zu schildern. Daß er aber auch innig empfinden und gefühlvoll gestalten konnte, bezeugen seine stillen Zustandsbilder der Familien beim Tischgebet. Da auf dem schönen „Gebet vor der Mahlzeit“ der Londoner Slg. Simon Morrison an auffallender Stelle ein frommer Wandspruch angebracht ist, vermutet Wilhelm Martin, der Meister sei tief religiös gesinnt gewesen. Demgegenüber muß jedoch auf ein kleines Gemälde mit einem beichtenden Landmann verwiesen werden, das um 1947 in Berlin wieder zum Vorschein gekommen ist (HdG Nr. 245). Das Bildchen ist künstlerisch belanglos, aber aufschlußreich, weil Steen hier sich sogar über die feierliche Handlung der Beichte lustig gemacht hat. Um vor Lachen über das Geständnis des beichtenden Bauern nicht herauszuplatzen, preßt der feiste Priester ein Tuch an den Mund.

Mit den Redensarten, Sitten und Bräuchen des niederländischen Volkes und mit der Literatur des 17. Jahrhunderts war Wilhelm Martin sehr vertraut, und so sind seine Erläuterungen einiger Hauptwerke Jan Steens mit den Darstellungen von Sprichwörtern und den vielen versteckten Anspielungen recht lehrreich. Scharfsinnig ist u. a. seine überzeugende Beweisführung, weshalb die wunderhübsche kleine Schilderung der auf dem Bett sitzenden Frau, die sich die Strümpfe anzieht (Muri, Slg. de Bruyn), wegen der naturalistischen Einzelheiten die Studie zu dem herrlichen Bilde aus dem Jahre 1663 im Buckingham Palace sein muß.

Rund 700 Gemälde sind noch erhalten oder nachweisbar. Mißtrauisch bemerkt Martin, daß darunter Werkstattarbeiten und Bilder von anderen Malern sein werden. Ganz gewiß ist auch bei Gemälden Jan Steens eine sorgfältige Prüfung hinsichtlich der Eigenhändigkeit angebracht, doch ist seine durchschnittliche Jahresleistung von 25 Gemälden bei holländischen Künstlern nichts Ungewöhnliches. Haben nicht sogar Paulus Potter, der 29 Jahre alt geworden ist, und Isaac van Ostade, der im Alter von 28 Jahren starb, ein erstaunlich reiches „Lebenswerk“ hinterlassen? Von Philips Wouwerman, der in einer dreißigjährigen Tätigkeit über tausend figurenreiche und sorgfältig ausgeführte Werke geschaffen hat, ganz zu schweigen. Auf Jan Steens gelegentlich sorglose Arbeitsweise und seine bisweilen flüchtig gemalten Bilder wird in jeder, ausnahmslos in jeder Würdigung seiner Kunst bedauernd hingewiesen. Man soll aber auch nicht übertreiben! Verglichen mit manchen anderen zeitgenössischen Malern, zum Beispiel mit Pieter de Hooch, wahrt er bis zuletzt auch in seinen Nebenwerken ein achtungsgebietendes Niveau, und von seinen schätzungsweise 700 Gemälden gehört der zehnte Teil zu den klassischen Schöpfungen der holländischen Malerei.

Eduard Plietzsch

Braunschweig

Geschichte des Herzog-Anton-Ulrich-Museums. Verfasser: August Fink. 152 S., XXVIII S. Taf. Mit Abb. im Text und auf Taf.

Celle

Schloß Celle. Seine Geschichte und seine Kunstwerke. Verfasser: Robert Schmidt. Celle 1954. 4 Bl., 8 S. Taf.

Chemnitz

(Karl-Marx-Stadt)

Mittelsächsische Kunstausstellung 1954. Museum am Theaterplatz. Vorw. von Rudolf Pleißner. Karl-Marx-Stadt 1954. 10 Bl., 18 S. Taf., 1 Bl.

Schattenbilder u. Scherenschnitte. Ausst. Schloßberg-Museum Mitte Mai—Ende Juni 1954. Hrsg. v. Rat der Karl-Marx-Stadt, Abt. Kultur, Städt. Kunstsammlung. Text v. Joh. Müller. 1954. 24 S. m. 27 Abb., 4 Umschl. S. m. 4 Abb.

Dresden

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Abt. Barocktheater. Hrsg. v. Gertrud Rudloff-Hille. Dresden 1954. 46 S., 24 Taf.

Düsseldorf

Schloß Benrath. Verfasser: Heinz Peters. Photos: Carlfred Halbach. Kunstsammlungen d. Stadt Düsseldorf. 1954. 18 S., 38 S. Taf.

Meisterwerke aus dem Museu de Arte in Sao Paulo. Ausst. Kunstverein f. d. Rheinlande u. Westfalen 29. 8.—Okt. 1954. Vorw. v. V. Achter u. H. Gurlitt. Düsseldorf 1954. 34 Bl., 56 Taf. S.

Flensburg

Niederländische Malerei in schleswig-holsteinischem Privatbesitz. Ausst. Städt. Museum Juni—Juli 1954. Einf. von Ellen Redlefsen. Flensburg 1954. 6 Bl. m. 4 Abb. im Text.

Frankfurt/Main

Kirchliche Kunst in Frankfurt a. Main. Ausst. Hist. Museum im Kreuzgang des Kaiserdoms Juni—Juli 1954. Frankfurt a. M. 1954. 12 Bl. m. 5 Abb. im Text.

Freiburg/Br.

André Baudin. Ölbilder, Zeichnungen, Skulpturen. Ausst. Kunstverein. Einf. v. Maurice Jardot. Freiburg i. Br. 1954. 20 S. mit 8 Abb. im Text u. 1 Abb. auf Umschl.

Goslar

Alfred Kubin, der Magier der Zeichenfeder. Ausst. Goslarer Museum 5. 9.—10. 10. 1954. Zusammengest. v. d. Künstlergilde e. V. Goslar 1954. 1 Tit. Taf., 7 Bl., 4 S. Taf. m. 9 Abb. auf Taf. u. Umschl.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermundt-Museum. November 1954: Neue Aachener Gruppe. Im graf. Kabinett: Lichtgrafiken von Heinz Hajek-Kalke.

BASEL Kunsthalle. Bis 21. 11. 1954: Jubiläums-Ausstellung Jean-Jacques Lüscher und Carl Gutknecht.

BERLIN Künstlerhaus am Lützowplatz. Bis 14. 11. 1954: Sonderschau A. Johnson. Grafiken von P. A. Weber.

Galerie Gerd Rosen. November 1954: Gemälde von Max Pechstein.

Galerie Schüler. Bis 25. 11. 1954: Aquarelle von Ludwig-Peter Kowalski.

Wasmuth Antiquariat. Bis 4. 12. 1954: Arbeiten von Holde von Crousaz.

BIELEFELD Städt. Kunsthau. 7. 11. bis 28. 11. 1954: Gebrauchsgraphik (Deutsche und Schweizer Plakate 1953) und Arbeiten der BDG-Gruppe Ostwestfalen-Lippe.

BOCHUM Städt. Kunstausstellungen. 21. 11. bis 18. 12. 1954: Werkgemeinschaft Ruhr „Der Hellweg“.

BREMEN Roselius-Haus Böttcherstraße. November 1954: Gemälde, Plastik, Möbel, Gobelins d. Ludwig Roselius-Sammlung.

Paula Becker-Modersohn-Haus Böttcherstraße. November 1954: Neues Forum, Paula Becker-Modersohn-Sammlung, Galerie Bremer und Worpweder Künstler.

Schade ist, daß A. die einzelnen Entwicklungsetappen des „Brücke“-Stils — seine „Jahresringe“ — nur im allgemeinen andeutet. Es ließe sich da genau zeigen, wie aus einem äußerst erregten menschlichen Zustand, der vor allem von Nietzsches her mächtig unterfeuert war, die „Brücke“-Künstler zum Ausdruck ihres Wirklichkeitserlebnisses anfänglich die Jugendstil- und Sezessionsformeln probend abtasteten, sie bald mit dem Divisionismus verbanden, dann sehr schnell Reflexe von Gauguin, van Gogh und den Exoten aufnahmen, diese aber immer wieder an der sichtbaren Wirklichkeit überprüften, und schließlich — gegen 1907/08 — einen Stil ausgebildet hatten, der dem der „Fauves“ entsprach und nun auch schon Einflüsse von daher aufnehmen konnte. Gegen 1912 — in den Berliner Jahren — dringen dann endlich die Reflexe des Kubismus in den fauvistischen Dekor ein, splittren und falten den Flachraum auf und bringen — Ergebnisse einer eigenwilligen und hochexpressiven Deutung des Kubismus — jenen zuckenden, splittrenden Stil hervor, der die eigentliche Leistung der „Brücke“-Künstler ist.

Die knapp erzählte Chronik der „Brücke“ von den ersten Begegnungen der Freunde 1901 bis zur Auflösung ihrer Gemeinschaft 1913, biographische Datenlisten und eine ergiebige Bibliographie beschließen das Buch, das jeder Weiterarbeit als Fundament wird dienen können.

Werner Haftmann

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Basel

Edvard Munch. Ausst. Galerie Beyeler 19. 6.—31. 7. 1954. Basel 1954. 13 Bl. m. 22 Abb. i. Text u. auf Umschl.

Bautzen

Studentenarbeiten d. Techn. Hochschule Dresden. Ausst. Stadtmuseum 11. 7.—20. 8. 1954. Vorw. v. Eberhard Hempel. 1954. 10 S. m. Abb. i. Text.

Berlin

Chinesisches Kunstschaffen. Gegenwart u. Tradition. Ausst. „Chinesische Bilderbogen“ Deutsche Akademie d. Künste 8. 7.—31. 8. 1954. Berlin 1954. 160 S. m. zahlr. Abb.

Bern

Fragonard (exposition) Musée des Beaux-Arts de Berne 13. VI.—29. VIII. 1954. Catalogue par François Daulte, Vorw. v. Max Huggler. Bern 1954. 67 S., 24 Tf. Der Vogel in Buch und Bild. Führer d.

d. Ausstellung schöner u. seltener ornithologischer Bücher und Bildwerke aus der Alten und Neuen Welt von Gessner über Naumann b. z. Gegenwart. Aus Berner Privatbesitz. Naturhistor. Museum 1. 6.—31. 7. 1954. Bern 1954. 68 S., 28 Taf.

Bielefeld

Kunst und Theater. Malerei, Plastik, Zeichnung, Druck, 19. Jh. Ausst. Städt. Kunsthaus 5. 9.—31. 10. 1954. Bielefeld 1954. 19 Bl. m. 25 Abb.

Wilhelm Morgner 1891—1917. Hermann Stenner 1891—1914. Aquarelle, Gemälde, Zeichnungen. Ausst. Städt. Kunsthaus 2.—30. 5. 1954. Hrsg. v. Heinr. Becker. Bielefeld 1954. 6 Bl. m. 8 Abb.

Die Lithographie von Senefelder bis Picasso. Ausst. Städt. Kunsthaus 7. 6.—4. 7. 1954. Nachw. v. Becker. Bielefeld 1954. 6 Bl. m. 10 Abb.

Braunschweig

Geschichte des Herzog-Anton-Ulrich-Museums. Verfasser: August Fink. 152 S., XXVIII S. Taf. Mit Abb. im Text und auf Taf.

Celle

Schloß Celle. Seine Geschichte und seine Kunstwerke. Verfasser: Robert Schmidt. Celle 1954. 4 Bl., 8 S. Taf.

Chemnitz

(Karl-Marx-Stadt)

Mittelsächsische Kunstausstellung 1954. Museum am Theaterplatz. Vorw. von Rudolf Pleißner. Karl-Marx-Stadt 1954. 10 Bl., 18 S. Taf., 1 Bl.

Schattenbilder u. Scherenschnitte. Ausst. Schloßberg-Museum Mitte Mai—Ende Juni 1954. Hrsg. v. Rat der Karl-Marx-Stadt, Abt. Kultur, Städt. Kunstsammlung. Text v. Joh. Müller. 1954. 24 S. m. 27 Abb., 4 Umschl. S. m. 4 Abb.

Dresden

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Abt. Barocktheater. Hrsg. v. Gertrud Rudloff-Hille. Dresden 1954. 46 S., 24 Taf.

Düsseldorf

Schloß Benrath. Verfasser: Heinz Peters. Photos: Carlfred Halbach. Kunstsammlungen d. Stadt Düsseldorf. 1954. 18 S., 38 S. Taf.

Meisterwerke aus dem Museu de Arte in Sao Paulo. Ausst. Kunstverein f. d. Rheinlande u. Westfalen 29. 8.—Okt. 1954. Vorw. v. V. Achter u. H. Gurlitt. Düsseldorf 1954. 34 Bl., 56 Taf. S.

Flensburg

Niederländische Malerei in schleswig-holsteinischem Privatbesitz. Ausst. Städt. Museum Juni—Juli 1954. Einf. von Ellen Redlefsen. Flensburg 1954. 6 Bl. m. 4 Abb. im Text.

Frankfurt/Main

Kirchliche Kunst in Frankfurt a. Main. Ausst. Hist. Museum im Kreuzgang des Kaiserdoms Juni—Juli 1954. Frankfurt a. M. 1954. 12 Bl. m. 5 Abb. im Text.

Freiburg/Br.

André Beaudin. Ölbilder, Zeichnungen, Skulpturen. Ausst. Kunstverein. Einf. v. Maurice Jardot. Freiburg i. Br. 1954. 20 S. mit 8 Abb. im Text u. 1 Abb. auf Umschl.

Goslar

Alfred Kubin, der Magier der Zeichenfeder. Ausst. Goslarer Museum 5. 9.—10. 10. 1954. Zusammengest. v. d. Künstlergilde e. V. Goslar 1954. 1 Tit. Taf., 7 Bl., 4 S. Taf. m. 9 Abb. auf Taf. u. Umschl.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermontd-Museum. November 1954: Neue Aachener Gruppe. Im graf. Kabinett: Lichtgrafiken von Heinz Hajek-Kalke.

BASEL Kunsthalle. Bis 21. 11. 1954: Jubiläums-Ausstellung Jean-Jacques Lüscher und Carl Gutknecht.

BERLIN Künstlerhaus am Lützowplatz. Bis 14. 11. 1954: Sonderschau A. Johnson. Grafiken von P. A. Weber.

Galerie Gerd Rosen. November 1954: Gemälde von Max Pechstein.

Galerie Schüler. Bis 25. 11. 1954: Aquarelle von Ludwig-Peter Kowalski.

Wasmuth Antiquariat. Bis 4. 12. 1954: Arbeiten von Holde von Crousaz.

BIELEFELD Städt. Kunsthau. 7. 11. bis 28. 11. 1954: Gebrauchsgraphik (Deutsche und Schweizer Plakate 1953) und Arbeiten der BDG-Gruppe Ostwestfalen-Lippe.

BOCHUM Städt. Kunstausstellungen. 21. 11. bis 18. 12. 1954: Werkgemeinschaft Ruhr „Der Hellweg“.

BREMEN Roselius-Haus Böttcherstraße. November 1954: Gemälde, Plastik, Möbel, Gobelins d. Ludwig Roselius-Sammlung.

Paula Becker-Modersohn-Haus Böttcherstraße. November 1954: Neues Forum, Paula Becker-Modersohn-Sammlung, Galerie Bremer und Worpweder Künstler.

Kunsthalle, 14. 11.—12. 12. 1954: Gemälde und Plastiken von André Beaudin. 21. 11. 1954 bis 2. 1. 1955: Zeichnungen von Franziska Bilek. DRESDEN Staatl. Kunstsammlungen. Nov. 1954: Aquarelle. Herbstausstellung Dresdener Künstler 1954.

DÜSSELDORF Hetjens-Museum. 7. 11. bis 12. 12. 1954: Keramik von Arno Lehmann. ESSEN Museum Folkwang. Ab November 1954: Ausstellungen aus Museumsbeständen.

FRANKFURT/M. Frankfurter Kunstkabinett. Bis 20. 11. 1954: Aquarelle, Zeichnungen, Graphik von E. L. Kirdner. Kunstverein. Bis 14. 11. 1954: Jahresausstellung 1954 der Frankfurter Sezession. Zimmere Galerie Franck. Bis 17. 11. 1954: Arbeiten von Ursula Blum.

FREIBERG Stadt- u. Bergbau-Museum. 3.—28. 11. 1954: „Die Kaue“.

FREIBURG i. Br. Kunstverein. 5.—30. 11. 1954: Werke von Georg Meistermann.

GOSLAR Bund bildender Künstler. Bis 12. 12. 1954: Jahres- und Weihnachtsverkaufsausstellung des BBK.

HAGEN Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 7. 11.—5. 12. 1954: Große Westf. Kunstausstellung.

HAMBURG Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. 5.—28. 11. 1954: „Freie Kunst“ (Hamb. Künstlerschaft e. V.)

HAMM Städt. Gustav-Lübcke-Museum. 7. 11.—1. 12. 1954: Ausstellung „Wie richten wir unsere Wohnung ein?“

HANNOVER Niedersächsische Landesgalerie. Bis 21. 11. 1954: Arbeiten von Wilhelm Leibl.

HEIDELBERG Kunstverein. Bis 28. 11. 1954: Kollektivausstellung Otto Dill.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. Bis 22. 11. 1954: Arbeiten von Karl Rössing.

KASSEL Landesmuseum. Bis 28. 11. 1954: Aquarelle und Zeichnungen von Alfred Mahlau und Frau Chow Chung Cheng.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. November 1954: Holzschnitte von Henri Laurens (Graph. Kabinett); Graphik v. Heinrich Wilhelm (Studio für zeitgenössische Kunst); Gemälde von Klaus Peter Noever.

KÖLN Galerie der Spiegel. Bis 10. 11. 1954: Plastiken u. Zeichnungen von Julio Gonzalez.

Galerie Czwiklitzer. Bis 12. 11. 1954: Holzschnitte u. Plastiken von Ewald Mataré.

Kunstverein. 13. 11.—4. 12. 1954: Lehrer und ehem. Schüler der Kölner Werkschulen zum 75jährigen Bestehen.

Eigelsteintorburg. Bis 28. 11. 1954: Arbeiten von Graham Sutherland.

Wallraf-Richartz-Museum (Deutz). Bis 21. 11. 1954: Handzeichnungen von Ernst Barlach.

LEVERKUSEN Schloß Morsbroich. 22. 11. 1954 — 22. 1. 1955: „Japaner in Paris“ (z. T. aus der Sammlung Claude Monet) Plastik, Malerei u. Zeichnung.

LÜBECK St. Annenmuseum. 14. 11.—26. 12. 1954: Weihnachtsschau. Puppenstuben und Spiele aus alter Zeit. Overbeck-Gesellschaft: Jahreschau Lübecker Künstler.

LUZERN Kunstmuseum. Bis 21. 11. 1954: Arbeiten von Heinrich Danioth.

MARBURG Universitäts-Museum. 14. 11.—31. 12. 1954: Arbeiten der Marburger Kunstlerschaft.

MÜNCHEN Bayer. Staatsgemäldesammlungen. 12. 11.—Ende Dezember 1954: Edvard Munch.

Galerie Günther Franke. Nov. 1954: Arbeiten von Ernst Weiers und Hans Breustedt.

Arbeiter- u. Studentenheim, Augustenstraße. 14. 11.—15. 12. 1954: Ikonen vom 13. bis 19. Jhd. Veranstaltung vom Slawischen Institut. Staatl. Graphische Sammlung. November 1954: Die Frühzeit des deutschen Kupferstichs 1430—1470.

Theatermuseum. Bis 28. 11. 1954: Das schweizerische Bühnenbild von Appia bis Heute.

Galerie Wolfgang Gurlitt. Ab 28. 10. 1954: Arbeiten von Clo Hade (Hertha Doblhoff), Agnes Langer-Schulin und Lee Lotze.

Kunstantiquariat Vetter. November 1954: „Jugend“ und „Simplizissimus“. Handzeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik.

MÜNSTER Westf. Kunstverein. 7.—21. 11. 1954: Landschaftsaquarelle von Hermann Prüßmann.

NEUSS Clemens-Sels-Museum. Bis 20. 2. 1955: Bunte Bilderbogen. Druckgraphik des 19. Jhrdts. aus Frankreich, Belgien, Holland und Deutschland.

RECKLINGHAUSEN Städt. Kunsthalle. November 1954: Des Teufels Bilderbuch. Spielkarten aus fünf Jahrhunderten.

STUTTGART Württ. Staatsgalerie. November 1954: Holzschnitte, Lithographien und Radierungen von Karl Schmidt-Rottluff.

WEIMAR Schloßmuseum. Verlängert bis 31. Dezember 1954: Friedrich-Preller-Gedächtnis-ausstellung.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, Nürnberg. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4,50, Preis der Einzelnummern 1,50, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — An schrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abholbach. Fernruf Nürnberg 26556. — Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: Josef Habel, Regensburg, Gutenbergstraße 17.